

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Уральский государственный педагогический университет»
Институт музыкального и художественного образования
кафедра художественного образования

**СПЕЦИФИКА ПОСТАНОВКИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ
КОМПОЗИЦИЙ**

В ЖАНРЕ НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦА

Выпускная квалификационная работа

Квалификационная работа
допущена к защите
Зав. кафедрой

Руководитель ОПОП

Исполнитель:
Моисеенко Татьяна
Владимировна
Обучающийся БХ-41

Научный руководитель:
Хасбатов Ренат Саримович
доцент кафедры художественного
образования

Екатеринбург 2017

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПОСТАНОВКИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЙ В ЖАНРЕ НАРОДНО- СЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦА.....	8
1.1. Народно-сценический танец как отдельный вид сценического искусства.....	8
1.2. Специфика постановочной работы в жанре народно-сценического танца.....	16
Выводы по I главе.....	31
ГЛАВА II. ТЕХНОЛОГИЯ СОЗДАНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ В ЖАНРЕ НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦА.....	33
2.1. Хореографическая композиция «Обновка».....	33
2.2. Хореографическая композиция «Девичья плясовая».....	41
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	49
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК.....	52

ВВЕДЕНИЕ

Танец – это яркое, красочное творение народа, являющееся эмоциональным художественным специфическим отображением его многовековой многообразной жизни. Традиционно танец рассматривается как способ художественного воспитания личности, развития его эмоционально-двигательной природы, образности, выразительности, отзывчивости на музыку и ее точное выражение через пластику. С другой стороны, хореографическое искусство способно воспитать и гуманную личность, уважающую культуру других народов, понимающую значение ее ценностей; проявляющую толерантное отношение к обычаям и традициям разных национальностей, стремящуюся реализовывать гармоничные отношения с представителями любых наций.

Народно-сценический танец возник как симбиоз культуры исполнения классического, народно-характерного танца и самобытных фольклорных источников. Именно поэтому он является одним из интересных и сложных танцевальных жанров.

Народно-сценический танец прошел долгий путь становления и развития. Он развивался, обогащался новыми элементами, но не терял своих традиционных форм. Он всегда был связан с историей народа, его традициями, обычаями, укладом жизни. Разнообразие композиционных форм, танцевальных движений, музыки, костюмов отражают удивительно тонкое понимание красоты простым народом, его чувств, эстетических норм. Танец пришел к нам из народа, он появился на заре человечества и выражал те или иные чувства и эмоции через набор различных движений. Они в свою очередь были частью языка, и каждое движение было своеобразным символом, передающим ту или иную информацию. Таким образом, народно-сценический танец представляет собой большой воспитательный пласт, и воздействует на эстетическое, духовное и культурное становление общества. Однако такое воздействие имеет только

целостное художественное произведение, при создании которого сохраняются все законы композиционного построения. Особую значимость это приобретает при постановке хореографических композиций в жанре народно-сценического танца. Будучи совокупной живой традицией сценических интерпретаций, танцев разных народов, это направление хореографического искусства соединяет в себе многочисленные художественно-пластические приемы, техники, манеры и стили танца, что делает освоение народно-сценического танца одной из наиболее многогранных и сложных задач.

При работе над танцевальной композицией в жанре народно-сценического танца, постановщику предъявляются особые требования сохранения и пропаганды народных традиций, поиска новых идей и путей приобщения зрителя к национальной культуре, формирования уровня общей культуры, эстетического развития исполнителей. Сохранение богатств и традиций народного танцевального искусства, органичное включение новых постановок в современную хореографическую культуру является важнейшей практической и теоретической задачей балетмейстеров.

С развитием педагогики профессиональной хореографии, в научной литературе неоднократно поднимаются вопросы, связанные с систематизацией постановочной деятельности хореографов. К вопросу о создании хореографических произведений обращались в своих трудах многие педагоги и деятели искусств. Педагогическую ценность имеют публикации К. Я. Голейзовского, Г. В. Иноземцевой, А. А. Климова, И. А. Моисеева, Т. С. Ткаченко, Н. М. Стуколкиной, И. В. Смирнова, Р. Захарова, деятельность которых была неразрывно связана со становлением школы народно-сценического танца и исследованием народного творчества.

Данная тема рассматривается также в работах ведущих исследователей в области преподавания танца Г. П. Гусева, В. М. Красовской, А. В. Лопухова, А. В. Ширяева и др.

Проблема создания оригинального произведения с целью сохранения и развития народной хореографии отражена в исследованиях В. И. Уральской «Народное творчество. На сцене и в жизни» [35], «Фольклорная традиция: к вопросу о понятии»; Устиновой Т. Н. «Создание современных сюжетных танцев на основе национального народного танца» [39].

В пособии В. Уральской и Ю. Соколовского «Народная хореография» рассматривает, на первый взгляд, простые вопросы: что такое танец, какие связи между фольклором и сценическим танцем, как рождается и развивается замысел танца, что такое творческий метод балетмейстера и ряд других не менее значимых вопросов [36].

О жанровом многообразии танца пишут А. А. Борзов [8], И. А. Моисеев (Я вспоминаю... Гастроль длиною в жизнь) [24] и др.

Опираясь на опыт предшественников, В.И. Панферов в учебном пособии «Мастерство хореографа» подробно описывает формы и жанры, законы и приёмы создания хореографических произведений [25].

Следует подчеркнуть, что постановочный процесс – это процесс творческий и носит сугубо индивидуальный характер. В связи с чем, литература, описывающая постановочный процесс – есть лишь деление опытом, а не руководство к действию. Однако достижения педагогики хореографии, опыт признанных мастеров народного танца, фольклористов и историков танца, а также деятельность профессиональных коллективов народного танца являются основанием для адаптации их основных концепций и подходов в деятельности начинающего хореографа – постановщика.

Актуальность работы состоит в том, что постановочная работа представляется как индивидуальная творческая деятельность хореографа, не имеющая четкого шаблона. Вследствие чего, большая часть современных народных постановок демонстрирует лишь уровень технической оснащенности исполнения, и выдвигает на первый план «зрелищность» танцевальной постановки, а не ее духовное содержание, в

результате чего хореографическое произведение теряет художественную ценность и, не несет воспитательной функции, как для зрителя, так и для исполнителя.

Исходя из актуальности проблемы, выбрана тема исследования: «Специфика постановки хореографических композиций в жанре народно-сценического танца».

Цель выпускной квалификационной работы выявить специфику постановки хореографических композиций в жанре народно-сценического танца.

Объект выпускной квалификационной работы – деятельность педагога-хореографа при работе над хореографической композицией в жанре народно-сценического танца.

Предмет выпускной квалификационной работы – особенности постановки хореографической композиции в жанре народно-сценического танца.

На основе выявленных противоречий, анализа литературы, определения цели, можно выдвинуть следующую гипотезу исследования:

Специфика постановки хореографических композиций в жанре народно-сценического танца должна складываться из совокупности следующих факторов:

- знание традиций и особенностей народного танца;
- грамотная поэтапная организация постановочного процесса.

В соответствии с поставленной целью сформулированы **задачи выпускной квалификационной работы**:

- 1) Провести анализ теоретических источников по теме исследования;
- 2) Изучить историю развития народно-сценического танца;
- 3) Определить специфику постановочной работы в жанре народно-сценического танца;

4) Изучить способы и специфику постановки хореографических композиций в жанре народно-сценического танца;

5) Применить теоретические положения в балетмейстерской практике и сформулировать методические рекомендации для начинающих хореографов.

Ключевыми понятиями стали: танец, народный танец, сценический танец, фольклорный танец, постановочный процесс.

Методы выпускной квалификационной работы: анализ литературных источников по теме, обобщение материала, наблюдение, практическая балетмейстерская деятельность.

Структура выпускной квалификационной работы включает в себя введение, две главы, заключение и список литературы.

Во введении обосновывается актуальность проекта, определяются цель и основные задачи, очерчиваются рамки объекта и предмета исследования, определяются методы исследования.

В I главе рассматриваются «Теоретические основы постановки хореографических композиций в жанре народно-сценического танца». Дается характеристика народно-сценического танца, рассматриваются особенности постановочной работы, способы и специфика постановки хореографических композиций в жанре народно-сценического танца.

Во II главе рассматривается технология создания хореографической композиции в жанре народно-сценического танца.

ГЛАВА I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПОСТАНОВКИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЙ В ЖАНРЕ НАРОДНО- СЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦА

1.1. Народно-сценический танец как отдельный вида сценического искусства

Танец по праву считается самым древним и богатым видом искусства. Он интересен и многогранен, несет в себе огромный эмоциональный заряд и воспитательный потенциал. Испокон веков танец выступал как язык общения. С течением времени искусство танца развивалось, многообразие его форм и стилей было выделено в отдельные виды: классический танец, историко-бытовой, эстрадный, балльный, модерн. Среди всего этого многообразия народный танец был и остается одним из основных видов хореографического искусства.

В свою очередь народный танец можно разделить на собственно народный, фольклорный и народно-сценический [56, с.1].

Попробуем разобраться, в чём же разница данных понятий. Итак, народный танец – представляет собой вид народного танцевального творчества, созданный этносом, распространенный в быту и отражающий этнические особенности, хореографический язык, пластическую выразительность этноса или этнической группы, которые проявляются в характере, координации движений, в музыкально-ритмической и метрической структуре танца, манере его исполнения и пр. Народный танец исполняется в своей естественной среде и имеет определённые традиционные для данной местности движения, ритмы, костюмы, композиционные построения [46, с. 1].

Фольклорный танец – это, прежде всего, стихийное проявление чувств, настроения, эмоций, исполняется он в первую очередь для себя, а потом - для зрителя (общества, группы, общества) [43, с. 1].

Народно-сценический же танец представляется нам как явление более позднее, интерпретированное временем и балетмейстером.

Его можно охарактеризовать как вид сценического танца, предполагающий системный синтез элементов танцев различных народностей на основе классического танца [46, с. 1].

Отметим, что в среде хореографов-практиков и теоретиков не существует единого мнения в отношении терминологии, связанной со сценической практикой народного танца. В дискуссиях, исторических очерках, мемуарах, учебниках сделаны лишь попытки поиска единого определения.

Если попытаться разобрать данный термин в структурном плане, то очевидно, что он состоит из «народного» и «сценического» видов танца, и отражает стили исполнения, связанные со средой их возникновения и существования:

- народный (бытовой, фольклорный) с традициями исполнения и национальным многообразием [51, с. 1];
- сценический (родившийся в недрах балетного спектакля), по своей выверенности, координационному совершенству предполагающий крепкую основу школы классического танца [51, с. 1].

В целостном же понимании народно-сценический танец есть не что иное, как варианты интерпретации народного танца в рамках сценического пространства и по законам театрального действия. С этой позиции, ему можно приписать все черты древнейшей формы народного творчества, сложившиеся на базе народных танцевальных традиций [48, с. 1-3].

На основании вышеизложенного, мы можем резюмировать, что народно-сценический танец можно определить как исторически выработанную, устойчивую систему выразительных средств хореографического искусства в сценической трактовке многообразия танцев, сложившихся на протяжении нескольких веков у многих народов [48, с. 3].

Анализируя понятие «народно-сценический танец», мы пришли к выводу, что основой его является все же танец народный. Далее хотелось бы обратиться непосредственно к процессу становления и развития народного танца в нашей стране с учетом исторических аспектов с древних времен и до нашего времени.

Очевидно, что развитие народного танца тесно связано со всей историей народа. Каждая новая эпоха, новые политические, экономические и религиозные условия отражались в формах общественного сознания, что, в свою очередь, находило свое отражение, в том числе, и в народном творчестве. Перемены накладывали значимый отпечаток на искусство танца, которое на многовековом пути своего развития не раз подвергалось различным изменениям. Постепенно, века за веком, происходила эволюция танцевальных форм, отмирали старые и зарождались новые виды танца, обогащалась и видоизменялась его техника [53, с. 2].

Еще в период становления восточных славянских племен, на раннем этапе язычества, существовали, так называемые, народные игрища (сходбища). Эти сходбища сопровождались играми, хороводами, плясами, пением, игрой на музыкальных инструментах и заклинаниями. В те времена люди обожествляли солнце, гром, молнию, реки, огонь, камни и другие предметы, и поклонялись им. Весь окружающий мир воспринимался ими в конкретных одушевленных образах. На игрищах славяне веселились и совершали обряды, чтобы умиротворить природу, состоящую, по их понятиям, из множества могучих существ-богов и духов. [56, с. 2].

В дохристианской Руси были широко распространены игрища, на характер и содержание которых наложили отпечаток земледельческий быт славян. Игрища эти были приурочены к календарным языческим праздникам (праздник, связанный с весенними земледельческими работами - посевом; окончание жатвы, сбор урожая; проводы лета и встреча осени; коляда - зимний праздник; радуница, русалии - зимне-летние праздники в

память об умерших; Ярилин день - праздник солнца - Ярилы; таусень - Новый год и др.) [3, с. 20].

Большой подъем в творчестве народа характерен для X - XI вв. Именно в это время создаются былины, мудрые сказки, чудесные переплетения кружев, изумительные изделия из глины, множество богатых по содержанию и ярких в ритмическом отношении песен, изумительные по красоте и рисунку и весьма разнообразные по содержанию танцы. Подлинным шедевром танцевального искусства того времени является хоровод. Именно хоровод - самый древний и распространенный вид русского танца. Основное построение хоровода – круг, его круговая композиция (подобие солнца) и движение по ходу солнца (хождение за солнцем – «посолонь») берут свое начало из старинных языческих обрядов и игрищ славян, поклонявшихся могущественному богу Солнца — Яриле [52. с. 1].

Важность хороводов для нашей народности столь велика, что сложно назвать другой элемент национальной культуры, неизменно игравший на протяжении многих веков такую огромную роль. Занимая в жизни народа три годовые эпохи: весну, лето и осень, — хороводы отражают особенные черты нашей народности — самобытность, широту души, радость, творческую силу и восторг. И, несомненно, хоровод — это своеобразный символ Русской красоты. Описание хороводов, плясок, песен являющихся неотъемлемой частью народных праздников и княжеских пиров того времени, сохранилось в летописях, устном народном творчестве - былинах, сказках, а также в рисунках и фресках и дошло до наших дней [3, с. 21].

В те времена большую роль в развитии, совершенствовании и популяризации народного танца сыграли скоморохи. Именно они являлись первыми профессиональными исполнителями русской пляски. Скоморохи не только поддерживали традиции в исполнении пляски, но и усложняли ее рисунок, лексику, совершенствовали технику исполнения, сочиняли

отдельные движения, а иногда и целые пляски, вносили яркий игровой элемент в их исполнение [57, с. 12].

С конца XVII в. Русское государство вступает в новый период своего развития, эпоху Петра. В данный исторический период искусство, и в частности танец, приобретает светский характер. Вместе с танцами в быт входила светская музыка, что свидетельствовало о росте в стране музыкальной культуры. Вводятся ассамблеи, положившие начало публичным балам в России, а с ними новые европейские порядки и новые правила светского обхождения, которые регламентировались самим царем. В обязательную программу петровских ассамблей входили различные европейские танцы: менуэт, полонез, английский – англес и др. Данные танцы преподавали в учебных заведениях и в частных школах, все светское общество должно было знать их. Распространению новых светских танцев также способствовали иностранные артисты, торговцы, военные и многочисленные заграничные мастера, живущие в России [3, с. 23].

Интерес к танцам возрастал все больше. Появились танцмейстеры - первые учителя танцев, которых выписывали из-за границы.

В XIX в. процесс развития русского государства переходит на новый уровень. Появляется рабочий класс, обостряется классовая борьба, растет революционный протест народа и его национальное самосознание. Развитие капитализма, формирование рабочего класса, рост городов и городского населения с образованием в них новых социальных групп (ремесленников, мещан, мелких служащих, городской прислуги и т.д.), - нарушение патриархального семейного быта - все это не могло не отразиться на народном творчестве, в частности на народном танце, на его содержании и художественной форме. В танце появились новые характеры, жесты, мимика, иная манера исполнения. Появляются новые танцы - "коробочка", "полька-бабочка", "тустеп" и др. [57, с. 14].

Немало способствовало популяризации на театральной сцене народного танца и развитие профессионального балетного театра. Многие

балетмейстеры включали в свои балеты темы народных танцев, место и роль характерного танца в балете то расширялось, то сужалась, согласно эстетическим требованиям той или иной эпохи. Он мог быть действенной основой всего спектакля, мог выпадать из действия, сохраняя лишь права вставного номера [9, с. 45].

Но, несмотря на все перипетии, каждая эпоха в истории русской хореографии выдвигала не только блестящих мастеров классического стиля, но и одаренных исполнителей, народного танца.

Многие выдающиеся мастера хореографии внесли вклад в развитие народной хореографии. Так огромный вклад в развитие характерного танца внес А. Горский. Он превращал кордебалет в живую массу, индивидуализируя каждого персонажа и разрушая традиционную симметричность построения танцев. Лексику классического танца он обогащал за счет характера и широко вводил в спектакль народный танец. В 1914 году он показал программу «Танцы народов», куда входили театрализованные пляски различных наций [56, с. 4].

Творчество Н. Фокина, создавшего целые характерные балеты и утвердившего в них принципы хореографического тематизма, в начале XX века так же явилось важнейшим этапом развития характерного танца [48, с. 3]. До М. Фокина народный танец в балете был только вставным номером. Фокин же создает характерный танец-сюиту «Арагонская хота» на музыку М.И. Глинки, то есть объединяет группу танцев одной композиционной мыслью. Он ставит спектакли «Шехеразада», «Стенька Разин», «Исламей», которые целиком основаны на характерном жанре. Характерный танец М.М. Фокина отличался от танцев его предшественников [48, с. 3-4].

У Фокина народно-сценический танец становится выразительным, расширяет свои сюжетные возможности. Подлинным шедевром явились «Половецкие пляски» из оперы А.П. Бородина «Князь Игорь» [56, с. 6]. Все это, безусловно, послужило серьезной предпосылкой для будущего рождения ансамблей народного танца.

В XX в. появилась группа больших мастеров, знатоков народного искусства, хореографов, педагогов, исполнителей, появились люди - этнохореологи. Среди них всем известные: К.Я. Голейзовский, И.А. Моисеев, Н.С. Надеждина, П.П. Вирский, Ф. Гаскаров, М.С. Годенко, О.Н. Князева, И.З. Меркулов и другие [48, с. 4-5]. Именно этими мастерами народной хореографии собирался, изучался и обрабатывался народный танцевальный фольклор, обретая новую жизнь не только в рамках сценической площадки, но и в сердцах зрителей. Переместившись на сцену, фольклорный танец не только не мог выглядеть и воспроизводиться в первозданном виде, но и качественный уровень его исполнения должен был выглядеть несколько иначе, чем прежде. В результате возникновения целого ряда профессиональных ансамблей народного танца как самостоятельного вида хореографической деятельности, и появляется термин «народно-сценический танец» [24, с. 142].

В 1937 году был создан первый ансамбль танца. Задачи ансамбля народного танца были точно сформулированы создателем этого ансамбля. Игорем Александровичем Моисеевым. "Задачи ансамбля, - писал он, - создать пластические образы народного танца, отсеять все ненужное и чуждое ему, поднять исполнительское мастерство народных танцев на высший художественный уровень, развивать и совершенствовать ряд старых танцев, а также творчески влиять на процесс формирования народных танцев" [24, с. 143].

Со временем в каждой республике у каждого народа нашей страны стали возникать свои ансамбли народного танца. Танцевальные группы хора имени Пятницкого, Уральского народного хора, ансамбля "Березка", Грузинского ансамбля, руководителями которого являются И. Сухишвили и Н. Рамишвили, знает весь мир и ценит их смелое творчество, художественность формы и внутреннюю трепетность.

Таким образом, мы видим, что народно-сценический танец прошел длинный путь, в процессе своего формирования, начиная с древних времен,

он дошел до нашего времени как целостный, выразительный, показывающий особенности народной культуры танец. Народно-сценический танец перешел в профессиональные и любительские сферы хореографии, стал предметом исследований искусствоведов, педагогов, музыкантов, хореографов, а также одной из основных учебных дисциплин в подготовке специалистов различного уровня и видов деятельности, начиная от исполнителей и заканчивая педагогами и балетмейстерами.

Изучение народно-сценического танца, познание его сути необходимы педагогу-хореографу по многим причинам. Потому как данный жанр – это не только творчество народной хореографии, которое подверглось определённой художественной обработке и исполнения со сцены, а также заново созданный балетмейстером-постановщиком или творческой группой, профессионалом художественной самодеятельности танец [54, с. 2].

Как уже было замечено, народно-сценический танец – это еще и основа воспитания народной культуры, исполнительской культуры. Он закладывает грамотные основы обучения, правильно формирует фигуру исполнителя, знакомит с особенностями и обычаями народов, их жизненного уклада. Таким образом, знание основ сценического танца, овладение ими, необходимы для плодотворной педагогической деятельности [58, с. 1].

С помощью народно-сценического танца обеспечиваются такие условия для творческой деятельности, которые помогают раскрыть творческий потенциал и сформировать нравственные ценности. Техника народно-сценического танца настолько многогранна, что на ее основе можно успешно учить юных исполнителей прыжкам и вращениям, легкости передвижения по сценической площадке, технике парного и ансамблевого танца. И все это без нарушения канонов воспитания классического танцовщика, без нарушения традиционных форм занятий,

без излишней нагрузки на мышечный и связочный аппарат исполнителя [48, с. 2-3].

1.2. Специфика постановочной работы в жанре народно-сценического танца

Известно, что народные танцы, их музыку и костюмы создает сам народ. Когда же рождаются сценические варианты народных танцев, появляется балетмейстер. И вот тут уже главным фактором создания танцевального произведения становится безграничная фантазия хореографа-постановщика, его широкий кругозор и способность в обычных вещах и явлениях замечать нечто художественное [57, с. 2].

Поле народной хореографии для постановщика плодородно и не ограничено в многообразии народностей, образов, рисунков. Танцевальное народное творчество не есть нечто неизменное, танец постоянно кристаллизуется и совершенствуется, но наносные случайные элементы живут в нем временно и быстро отмирают, а все то, что передает черты национального характера, остается и переходит из поколения в поколение, как наиболее типичное и характерное [47, с.1-4].

Книга известного балетмейстера Р. В. Захарова «Сочинение танца: Страницы педагогического опыта» рассказывает о сложном процессе сочинения танца. Автор подробным образом рассматривает все этапы создания хореографического произведения, опираясь на собственный опыт, на опыт балетмейстеров прошлого и современных хореографов [18].

Приступая к постановочной деятельности балетмейстеру необходимо определить, что это многоступенчатый процесс, включающий в себя ряд последовательных этапов:

1. Зарождение замысла: выбор темы, идеи танцевальной композиции.
2. Собираание танцевального материала.
3. Подбор музыкального материала (заказ композитору).

4. Подбор костюмов (или заказ художнику).
5. Сочинение хореографической композиции: работа с лексикой и рисунками танца.
6. Постановка хореографической композиции.

Работая над постановкой народных танцев, руководители и постановщики должны выбирать такие композиционные формы, которые соответствовали бы возрастным особенностям исполнителей, отвечали бы их возможностям и одновременно сохраняли бы черты настоящего народного искусства.

В детских коллективах с детьми необходимо работать целенаправленно, вдумчиво, систематически. В качестве сюжетов танцевальных постановок хореографом могут быть использованы картины художников, песни, сказки, басни, рассказы, стихотворения. Также необходимо использовать все видовое разнообразие жанра: работать над хороводными, плясовыми, сольными и массовыми номерами. Большой знаток народной хореографии профессор Р. В. Захаров, характеризуя содержание русских танцев, пишет: «Русские хороводы», «Камаринская», «Барыня», - сколько разнообразных настроений выражают они! Здесь и широкое дыхание, и буйная удаль, и плавная лебединая поступь, и веселый, неудержимый, искрящийся задор, и смелость, и отвага, и чувство национальной гордости... Все многообразие характера русского человека, глубину его души вы увидите в русском народном танце» [17, с.35].

В детских коллективах в постановочной работе нужно использовать и все обилие национальных танцев. Наиболее приемлемы танцы Ближнего зарубежья - русские, белорусские, литовские, молдавские, эстонские, латышские танцы – они задорные, разнообразные и технически доступны детям. Из народных танцев зарубежных стран — чешские танцы, для которых самым характерным является движение польки, также хорошо усваиваемое детьми. Простотой рисунка, жизнерадостностью, живой и

веселой музыкой чешские танцы вполне соответствуют требованиям репертуара детских коллективов.

Польские танцы - краковяк и мазурка вырабатывают технику «ключей» и всевозможных «восьмерок». Венгерские, болгарские и румынские танцы - своеобразны по ритму и музыке, большинство из них исполняется в очень быстром темпе [56, с. 7].

Изыскивая новые средства выразительности, смело решая новые задачи, постановщик должен всегда помнить, что главным мерилom творчества является художественная правдивость, четкое и ясное донесение до зрителя идейного замысла произведения [17, с. 36]. Это требует от балетмейстера теоретических и практических знаний и навыков в различных областях искусства. Отсюда понятно, какую большую роль играет в сценическом варианте народного танца балетмейстер. Однако это вовсе не свидетельствует о наличии какого-либо шаблона или регламента в работе над постановкой хореографической композиции.

Подробнее рассмотрим особенности постановочной работы в жанре народно-сценического танца и выделим из них, так сказать, чисто специфические, присущие лишь данному процессу.

В настоящее время все чаще говорят о том, что именно фольклор, как традиционное искусство является основой введения человека в мир высоких художественных ценностей. Фольклор в буквальном переводе звучит как "народная мудрость", "народное знание" и обозначает различные проявления народной духовной культуры.

Таким образом, актуальным является требование к балетмейстеру хорошо знать фольклор - «генетический код» передачи наследственности, т.е. те музыкально-пластические мотивы, ритмоформулы, композиционные приемы, которые являются как бы квинтэссенцией национального в хореографии и могут стать живым ядром, основой нового сценического танца. В связи с этим, хочется подчеркнуть, что балетмейстеры должны черпать материал для своих сочинений из лучших образцов подлинно

народного танца, изучая их на местах. Речь идет об учете региональных особенностей народного танца. Они отличаются тематикой, манерой. Говоря о региональных особенностях, имеется в виду, что танец повествует о тех, кто жил или живет в данной местности. Это не означает, что танец имеет обязательно сюжетный характер. К примеру, кружевницы - их прекрасные изделия и рисунки подсказали хореографам не один яркий обобщенный образ, воплотившийся в поэтичных хороводах. Немало традиционных танцев также сформировалось на основе особенностей трудовой жизни. Это нашло отражение даже в ряде названий танцев, их отдельных фигур и элементов («Ленок», «Шевчик»). Это может быть также рассказ о тружениках района, например, ткачихах или сталеварах, о мастерицах-ковровщицах, кружевницах и т.п. [13, с. 98].

Постановка на местном материале предрасполагает к самобытности, но вместе с тем имеет и значительные трудности для хореографо-постановщика. Первая из этих трудностей связана не только с необходимостью изучения жизни своего района, но и умением отобрать в ней то существенное, что составляет ее подлинную особенность, найти черты, которые близки природе танца и смогут быть образно выражены музыкально-пластическим языком [27, с. 126].

В некоторых областях еще сохранились традиционные народные гулянья, также проводятся праздники фольклора, фестивали народного творчества. Для хореографо-постановщика, исследующего фольклорную хореографию важно увидеть не только сам танец, тот или иной хореографический мотив или исполнительский прием, но и проникнуться жизнью народа, окунуться в их быт, традиции, прочувствовать их самобытность. В тех случаях, когда нет подлинного и глубокого проникновения в истоки народного творчества, а знание фольклора подменяется общим и поверхностным представлением о нем, процветают стилизация и чрезмерная театрализация, которые отнюдь не украшают танец. Только глубокое знание фольклора дает хореографу возможность

создавать стоящие сценические варианты народных танцев. Однако следует заметить, что не все танцы, бытующие в народе, могут служить основой для сценической обработки, так как некоторые из них несут в себе «устаревшее» мироощущение. Соответственно хореограф-постановщик должен отбирать и обрабатывать для сцены только те танцы, которые выражают характер народа. И даже знание того или иного танца, его манеры, лексики, рисунка еще не дает права на создание сценической постановки. Современный специалист должен располагать широкой информацией по многим аспектам:

- надо знать достопримечательности края, одежду, домашний уклад;
- иметь точные представления о том, какие песни поют в этой области, в селе;
- особо надо обращать внимание на такие детали, как походка, манера исполнения, движения, рисунок танца. Так как каждый хоровод, пляска, любой танец – будь то кадрили или сюжетный танец – содержательны, имеют свой замысел и развитие [27, с. 129].

Анализируя специфику постановочной работы в жанре народно-сценической хореографии, особенности отбора материала, обработки фольклорных танцев и их постановки на сцене, необходимо обратиться к опыту великих мастеров русской народной хореографии: Т.А. Устинова, И.А. Моисеев [24], Н.С. Надеждина, Г.Я. Власенко, Н.И. Заикин [20], [21]. Долгие годы, собирая, изучая и обрабатывая русский танцевальный фольклор, они давали ему новую жизнь не только в рамках сценической площадки, но и в сердцах зрителей.

Величайший хореограф XX века, сделавший народный танец достоянием мировой культуры, балетмейстер, которому принадлежит роль первооткрывателя в создании нового художественного метода сценической интерпретации фольклора, цель которого - развивать и обогащать фольклор с помощью профессионального искусства - И.А. Моисеев. Работая в области фольклора, он всегда углублялся в вопросы этнографии и истории.

Желая понять тот или иной танец, заглядывал в историю народа - это нашло свое отражение в творчестве его коллектива и в искусстве его хореографических композиций. В своей работе Игорь Александрович учился улавливать наиболее яркие краски, выходя на обобщение с помощью художественного домысла. Беря из фольклора тему, жанр, почерк, стиль, мобилизовав весь арсенал профессионального искусства, он искал иную образность [24, с. 167-168].

Особый танцевальный стиль русского танца, был создан великой русской хороводницей, балетмейстером, создателем и художественным руководителем государственного академического хореографического ансамбля «Берёзка» Н.С. Надеждиной. Она открыла совершенно новое направление в сценическом воплощении поэтического образа русской женщины. Н.С. Надеждина с успехом использовала в работе принципы, которыми народ руководствуется в своём танцевальном творчестве при развитии движенческого и композиционного материала. Основные из них это:

- «простая повторность»;
- «повторность с изменением»;
- «изменение типа разработки»;
- «обновление».

Все эти принципы используются ей обычно в комплексе, но бывает, что встречаются отдельные примеры, в которых главенствует какой-либо один из них [56, с. 8].

Профессор, главный балетмейстер Государственного академического русского народного хора им. Пятницкого Т.А. Устинова в книге «Фольклорные танцы Тверской земли» писала: «...с фольклорными материалами надо обращаться бережно, как с драгоценными находками» [39, с. 57].

«Постановщик может столкнуться с такой трудностью, как выбор наиболее яркого варианта танца, бытующего в народе, самой

выразительной фигуры. Танцу следует придать законченную форму: в каждом сценическом варианте танца должно быть начало - экспозиция, средняя часть – в ней-то в основном разворачивается действие танца – и финал [39, с. 58].

В.М. Захаров считает, что самый верный путь в работе любого хореографа – это уметь вдумчиво, с особой заинтересованностью и любовью соединить традиционную манеру исполнения со своими современными взглядами, своим мышлением, фантазией, основанной на конкретных глубоких знаниях в области всех жанров хореографии. Это свидетельствует о том, что постановщик должен находиться в постоянном поиске новых сюжетов, хореографических приёмов и гармонии в музыкально-пластическом решении. При сценической обработке фольклорного материала не следует слишком усложнять пластический, хореографический язык, уходить далеко от традиционной манеры, засорять хореографическую лексику любой разновидности подделкой, фальшивой координацией, чужеродными положениями рук и корпуса не характерными для танца местного бытования и в целом традиционного наследия. «Рисунок – не ради рисунка, приём – не ради приёма, а находка – «изюминка», которая вызовет у зрителей особый интерес и душевное соучастие» [29, с. 45].

Г. Ф. Богданов излагает свой опыт сценической обработки фольклорных танцев следующим образом: «Главная стратегическая задача обычно состоит в том, чтобы как можно ярче подчеркнуть фольклорный образец. Отсюда идёт и тактика. Следует показать самобытную архитектуру фольклорного танца, уточнить и выстроить линию развития основного пластического мотива, образов танца, наметить путь эмоционального воздействия его на зрителей. Это делается сравнительно легко, когда в первоисточнике есть интересная схема-структура, свежий пластический мотив, дающийся в развитии, яркие, самобытные пластические интонации исполнителей» [3, с. 78]. Он также выделяет в

работе балетмейстера важность раскрытия потенциальных возможностей движенческого и композиционного начала первоисточника. Для развития движенческого начала в танце существует несколько балетмейстерских приёмов. Их вполне можно применять при сценической обработке.

Бытовой фольклорный танец кажется со стороны длинным и однообразным. Сценический же танец специально рассчитывается на зрелищный эффект. В нём наличествуют особые приёмы, «подачи материала», когда балетмейстер, изменяя что-нибудь в танце, может сознательно руководить вниманием зрителей. Таких приёмов в сценической хореографии много. Приёмы «развития», «разработки» и «подачи» материала являются инструментарием балетмейстерского ремесла [3, с. 79].

Итак, подведем итог.

В ходе теоретического анализа, мы выявили, что фольклорный танец является одной из важных форм сохранения и трансляции накопленного социального опыта и духовной культуры от одного поколения к другому. Сегодня прежде чем демонстрировать фольклор и выносить его на суд зрителя, необходима его современная обработка, которая и называется сценической. При сценической обработке фольклорного танца балетмейстер должен:

- изучить все виды фольклора, как существующие в настоящее время, так и сохранившиеся в памяти старшего поколения;
- овладеть навыками поисково-исследовательской работы;
- ознакомиться с географическим расположением и природными условиями, бытом и национальными особенностями исследуемого района;
- знать основные закономерности развития танцевальных форм;
- овладеть методикой обобщения и обработки художественного воссоздания хореографического фольклора;
- сохранить идею, мысль, заложенную в танце, стилевую гамму исполнения;
- создать новое художественное произведение, созвучное

современной эпохе, поднять его на более высокую ступень и не растерять тех жемчужин, которые создал народ;

- развить и обогатить лексику, рисунок, украсить произведение, но таким образом, чтобы не испортить того главного, что было заложено в первооснове.

При этом необходимо быть понятным современному человеку, донести до него духовные идеи народной культуры, укрепить ценностное отношение к национальным культурным традициям и пробудить интерес к их познанию и сохранению.

На пути начинающих балетмейстеров встречается немало преград, прежде всего, сложность познания материала, его осмысления, возникновения собственного замысла и воплощение его вместе с исполнителями. Наиболее частой ошибкой является стремление включить в один танец как можно больше рисунков, а то и движений.

Постановщику необходимо учитывать, что создание фольклорного сценического танца — это именно процесс воссоздания атмосферы жизни танца, перенос движений и рисунков на сцену. Сценическая обработка фольклора включает в себя, прежде всего, уточнение рисунков танца.

Как уже было замечено, хореографы-постановщики, работающие в области народно-сценической хореографии, зачастую также используют принципы разработки и стилизации фольклора [41, с.14].

Художественная разработка является высшей ступенью трансформации народного творчества. Из фольклорного образца берётся лишь основное, самый яркий пластический мотив, ведущая идея, которые разрабатываются, и развиваются. По сути, происходит разработка фольклорного произведения на отдельные элементы, их переосмысление, трансформация и новая сборка уже сценического произведения в соответствии с замыслом автора. Преобразованию подвергаются все структурные элементы фольклорного танца: его музыкально ритмическая формула, сюжетостроение, образность [28, 134].

Создание авторского сценического хореографического произведения в стиле народного первоисточника, с использованием подлинных движений и характерных элементов композиции называется стилизацией (таково большинство танцев в репертуаре самодеятельных коллективов народного танца). И здесь знание первоисточника не менее необходимо, чем при переносе и обработке танцевального материала. Только оно позволяет создать произведение новое, овеянное правдой подлинника, его самобытными чертами и вековыми традициями. Именно такие сценические произведения проходят испытание временем, получают широкое распространение и нередко возвращаются в народ, где исполняются, часто теряя авторство хореографа.

В. И. Уральская в предисловии к сборнику избранных русских народных танцев Т. А. Устиновой пишет, что «любой танец можно поставить по записи, даже если вы не видели его на сцене. Многие руководители-хореографы разбираются в записи танцев и удачно ставят их в коллективах. Постановщик может несколько изменить движения в зависимости от подготовленности танцовщиков; правильно усвоенный и творчески обогащенный фантазией постановщика материал записи танца часто делает его более интересным» [35, с. 65].

Для художественной обработки характерно сохранение первоосновы, его узнаваемость. То есть за основу хореографической композиции берется конкретное произведение танцевального фольклора и перестраивается в соответствии с законами сцены. Здесь же используются не только приемы первичной сценической ретуши, но и более глубокого видоизменения фольклорного образца. Сам факт переноса танца из быта на сцену меняет в нем многое:

1. уходит атмосфера праздничности, событийности, которая рождается всегда, когда люди собираются вместе после трудовых буден;
2. нарушается непосредственный контакт со зрителем — производителями и потребителями искусства;

3. исчезает импровизированность, дарящая танцующим и смотрящим ощущение творчества и новизны;

Как факт, можно отметить и то, что теряется слитность хореографии с песней, частушкой, элементами театральной игры, словесными репризами и диалогами, нивелируется особая, каждый раз зависящая от индивидуальности исполнителей взаимосвязь танцора с музыкантами. Своеобразная «компенсация» потерянного, а также конкретизация фольклорного образа в соответствии с требованиями сцены и происходит при художественной обработке танца. Балетмейстерскими приемами здесь являются:

- разработка новой драматургии (нередко сюжетного типа);
- усиление средств выразительности: усложнение рисунка и лексики, увеличение динамики, придание большей экспрессии исполнительской манере;
- введение приемов режиссуры, обогащение материалами из косвенных источников, смежных областей фольклора и т.д.

Соответствующую художественную обработку приобретает и музыка танца: народная мелодия в большей или меньшей степени гармонизируется, аранжируется, дополняется новыми интонациями и т.д. [40, с. 143-144].

Одним из наиболее сложных способов обработки фольклора является стилизованный народный танец, представляющий собой авторские произведения, созданные по мотивам фольклорного источника. Этот способ предполагает прекрасное знание хореографом всех богатств фольклорной традиции, проникновение в самую суть предмета исследования (стилизации), умение расщеплять его на мельчайшие атомы. Порой, танцы целиком сочиненные хореографами, без опоры на какой-либо образец, часто воспринимаются как подлинно народные. Таковы многие танцы И.А. Моисеева [24], Н.С. Надеждиной, где за отправную точку берется не аутентичный образец, а собирательный образ. Здесь можно наблюдать использование таких приемов как:

- синтез народного танца с другими формами лексики (классическим танцем, бытовой, спортивной, свободной пластикой и т.д.);
- использование приемов поэтической условности (метафор, символов, аллегорий);
- симфонизм танца с его обобщенной образностью, контрастностью, - симфоническим развитием основных и побочных тем.

В своих трудах Ю. М. Чурко [45] не раз подчеркивала: «Мы не можем отменить естественную смену форм пластического мышления народа, но можем, дав традиционным формам иное бытование, сохранить их как элемент национальной культуры. Включить их в современную художественную культуру, сделать органичными нынешнему пластическому мышлению – важная задача по сохранению национального богатства народного танца. Не в идеализации и абсолютизации фольклора, не в этнографической реконструкции его в быту, а в расширении и углублении фольклорной традиции в современном художественном творчестве, в сценическом искусстве видится основное поле для деятельности хореографов, поклонников фольклора» [45, с.187].

В связи с этим хочется отметить, что постановщикам, работающим в жанре народно-сценической хореографии, прежде всего, следует обращать внимание на диалектику традиций и новаторства, обеспечивающих постоянный динамизм форм, их вечное обновление. Недооценка потенциальной творческой энергии танцевального фольклора, его способности синтезироваться с новыми формами, повторение на сцене одних и тех же приемов и красок, даже принадлежащих народу, ведет к застою и повторяемости. Вбирая в себя импульсы окружающей действительности, энергию, идущую от зрителей, танцевальный фольклор всегда остается новым и способным к различным изменениям.

К сожалению, в практике народно-сценической хореографии отчетливо проявляется отрыв от традиций, их повсеместное забвение. Нередко первоисточником для сценического произведения служит не

фольклорный оригинал, а постановка, созданная другим балетмейстером. Созданное на фундаменте первого сочинения второе, в свою очередь, становится исходной точкой третьего, четвертого и т.д. Таким образом, на сцене получают распространение «вторичные» и «третичные» танцевальные формы, в которых утратилась самобытность и оригинальность фольклорного первоисточника. Естественно, что основываясь на готовом сценическом произведении, балетмейстер во многом повторяет его замысел и решение. То же новое, что он вносит, все дальше уводит его от неизвестного фольклорного первоисточника [54, с. 5-6].

Хореограф, начинающий работу над народно-сценическим произведением с попыткой приспособить для своего коллектива номер из репертуара профессионального ансамбля, рискует вообще не найти в нем элементов подлинного фольклора.

Упрощение номера до возможностей более слабых исполнителей, нередко выхолащивает его суть, оставляя схему, одну «голую обработку». Такой путь, автор, как хореограф-постановщик считает неприемлемым, поскольку он ведет к полной утрате фольклорной традиции. Сложившийся стереотип приемов художественной трансформации фольклора, от обработки до стилизации, неоднократная повторяемость драматургических ходов, композиционных построений, рисунков, лексики, трюков, делают похожими друг на друга не только танцы одного народа, но порой и танцы разных национальностей [44, с.4].

Механическое применение постановщиками апробированных, типичных схем сценической интерпретации народного танца приводит к стиранию границ и потере собственного индивидуального стиля. Стоит отметить, что «Болезнь» сводить все к стандарту поразила и некоторые профессиональные коллективы, творчество которых стало утрачивать живую «душу».

Анализируя хореографические композиции в жанре народно-сценического танца, можно отметить, что палитра используемых на сцене выразительных средств весьма ограничена и скупа. Так, например, редко встречаются сольные, так называемые, импровизационные пляски. В связи с этим множество индивидуальных исполнительских стилей попросту утрачено. Мало используется полифония и полиритмия, свойственные многим народным танцам, на сцене демонстрируются в основном, порядок, красивая прилаженность, исполнение в унисон [44, с.5].

Сегодня под влиянием современной хореографии народно-сценический танец обогащается новыми красками, не противоречащими фольклорной традиции. Во многом это имеет логическое объяснение: многие танцевальные направления возникали в противовес и как альтернатива академическому танцу, классическому балету. Создатели их шли от естественных положений тела, бытовой пластики, органичности, а вовсе не от постановочности поз. Активное использование импровизации, также способствует развитию танца, создает некую переключку с импровизированным народным танцем.

Выход из сложившейся ситуации видится только в одном, если своей работе хореографы начнут выбирать иную отправную точку и создавать каждое новое сценическое произведение непосредственно на основе фольклорного образца. Наличие же его фиксированной записи позволит контролировать художественно-эстетическую верность сочинения по отношению к оригиналу и оставит другим хореографам возможность для иной интерпретации фольклорного материала. Фольклорный образец как всякое произведение подлинного искусства многослоен по своей структуре, он содержит в себе как бы пучок возможностей для различных прочтений и трактовок. Именно это и обуславливает жизнь его долгие годы и возможность получения эстетического наслаждения. Поэтому каждая из хореографических интерпретаций его разными балетмейстерами не будет повторять другую [44, 6-7].

При наличии зафиксированного фольклорного первоисточника хореографам можно не бояться отойти от него как угодно далеко, синтезировать фольклорные элементы с эстрадно-сценическими формами.

Если же любительские коллективы начинают заимствовать постановки у своих профессиональных собратьев, нарушается ток преемственности, распадается связь традиций.

И. Моисеев писал, что изучение фольклорных танцев без использования их потом на сцене кажется ему бесполезной тратой времени. Но при этом современная народно-сценическая хореография может приобрести и сохранить свое лицо лишь при фундаментальной опоре на танцевальный фольклор [49, с. 2-5].

В современном мире превеликое множество идей для постановки народного танца можно найти в интернете. При этом могут быть учтены запросы самых разных коллективов от начинающих до имеющих значительную подготовку. Однако изобилие материала не всегда гарантирует качество, поэтому в числе главных условий успеха художественных коллективов является мастерство хореографов-постановщиков, их профессиональная компетентность и культура.

Приступая непосредственно к постановке танца в жанре народно-сценической хореографии, балетмейстер также должен, разъяснить свою идею исполнителям. Далее прослушать музыкальное сопровождение, обговорить элементы костюма и его особенности. Затем целесообразно провести практический показ отдельных движений и танцевальных комбинаций, указывая на характер и манеру их исполнения. Необходимо помнить, что построение композиции в целом, отдельные фигуры, рисунки, точность и выразительность движений являются средствами раскрытия содержания народно-сценического танца.

Сложные движения и технические элементы следует использовать лишь в качестве кульминации танца.

Выводы по I главе

Подводя итог теоретического исследования, основанного на трудах известных педагогов, хореографов, балетоманов и исследователей хореографического искусства (И.М. Фоменко, Г.В. Олейникова, И.А. Моисеев, Р.В. Захаров, Ю.И. Громов и др.), следует отметить, что в данной главе:

- рассматриваются «Теоретические основы постановки хореографических композиций в жанре народно-сценического танца»;
- даётся подробная характеристика народно-сценического танца;
- анализируются особенности постановочной работы, способы и специфика постановки хореографических композиций в жанре народно-сценического танца.

На основании материала изложенного в I главе выпускной квалификационной работы можно сделать следующие выводы:

Постановочная работа в жанре народно-сценической хореографии – сложный, многоступенчатый процесс, который имеет свои специфические особенности, среди которых учет возрастных и технических особенностей исполнителей.

Основные ресурсы хореографа-постановщика народно-сценической хореографии – фантазия и фольклор.

В процессе создания современных хореографических произведений в жанре народно-сценического танца на основе фольклора у постановщика может возникнуть много проблем. В числе основных, не решенных на сегодняшний день, - установление меры обработки фольклора, сохранения его обаяния и самобытности при переносе на сцену.

Подчеркнем, что на основе фольклорного материала балетмейстер создает сценический вариант, при этом он должен учитывать, что это не просто перенос тщательно выученных движений и рисунков на сцену, - это процесс воссоздания исполнения, образности, музыки, костюма, атмосферы

жизни танца, его дыхания и того таинства общения исполнителей, которое в нем рождается, обуславливая его ценность и необходимость.

В каждой новой постановке постановщику необходимо стремиться найти такое оригинальное решение будущего танца, чтобы в преодолении исполнительских и технических трудностей участники коллектива в своей творческой деятельности получали бы большую сумму эстетических впечатлений и переживаний.

Нельзя не отметить, что в последнее время наметилась, на наш взгляд, отрицательная тенденция чрезмерной стилизации танца, которая затрагивает только внешнюю форму танца, вследствие чего появляется бесконечное число «русских», «молдавских», «украинских» танцев безотносительно к областным и региональным особенностям, что значительно обедняет и участников, и зрителей. Такая стилизация связана с низкой этнографической культурой хореографов, незнанием областных особенностей, с отсутствием подлинного и глубокого проникновения балетмейстеров в истоки народного творчества.

Практическая работа над постановкой номера в коллективе начинается с разъяснений, которые помогают исполнителям понять содержание танца, выяснить характеры действующих лиц, образы постановки и т. д. После беседы учащиеся прослушивают музыкальное сопровождение, обговаривают элементы костюма и его особенности. Затем целесообразно провести практический показ отдельных движений и танцевальных комбинаций, указывая на характер их исполнения. Необходимо помнить, что построение композиции в целом, отдельные фигуры, рисунки, точность и выразительность движений являются средствами раскрытия содержания народного танца. Сохранение богатств и традиций танцевального искусства, органичное включение новых постановок в современную хореографическую культуру является важнейшей практической и теоретической задачей для всех работающих в этой сфере хореографов, балетмейстеров.

ГЛАВА II. ТЕХНОЛОГИЯ СОЗДАНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ В ЖАНРЕ НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦА

2.1. Хореографическая композиция «Обновка»

Тема данной постановки – любовная история. Данная тематика является одной из самых популярных в жанре народно-сценического танца.

Название постановки – «Обновка». В общественном понимании и толковых словарях «обновка» трактуется как новая недавно приобретённая вещь.

Идея – история юноши, который преподносит девушке в качестве подарка новые сапожки.

Сюжет – юноша - ловелас и ухажер заигрывает со всеми девушками. Но тут появляется одна, для которой, он изготавливает красивые сапожки и преподносит ей их в качестве подарка.

Экспозиция – Сцена. Яркий свет. На сцене стоит стул. Начинает звучать музыкальное вступление к танцу.

Завязка - на сцене появляются две девушки. Они подруги. Их танец передает беззаботное девичье настроение. Они гуляют и встречают третью девушку, которая также беззаботно продолжает гулять вместе с ними.

Развитие действия – на сцене появляется юноша. Он начинает красоваться перед девушками. Будучи необыкновенным ловеласом, он ухлестывает за каждой из них по очереди. Но, появляется четвертая девушка, которую также не может оставить без внимания наш ловелас. Тогда остальные девушки, оставшись без внимания ухажёра, махнули на юношу рукой и покинули сцену. Однако девушка, к которой ныне приковано внимание нашего ухажера в валенках, и оттанцовывать с ним она не может.

Кульминация – юноша делает красивые сапожки для своей избранницы и преподносит ей обновку.

Развязка – они танцуют вместе.

Запись танца приведена в таблице 1.

Обозначения:

D1- первая девушка

D2 – вторая девушка

D3 – третья девушка

M1 - юноша

D4 – четвертая девушка

п\н – правая нога

л\н – левая нога

Таблица 1

Такты	Примечание	Лексика
Вступление.		
1-4 такт	На сцене появляются 2 девушки (D1, D2).	2 переступания на каблук с открыванием руки на 2 поз. (п\н, л\н), «ковырялочка» в повороте, перескок.
5-8 такт	На 7-8 так девушки держатся за руки	3-ой перескок с высоким подниманием колен (вправо-влево), притоп вправо с опусканием рук, притоп влево с подниманием рук вверх.
9-12 такт		Перескок на каблук с высоким подниманием колена, руки через 1 поз. опускаются в положение вниз (вправо-влево), 3-няя дробь с работой рук.
13-16 такт	На последний счет 16 такта девушки (D1 D2) машут и приветствуют свою подругу. На сцене появляется 3-я девушка (D3).	pas de basques влево-вправо, вращение на каблучках вперед.
17-24 такт	На переднем плане появляется 3-я девушка (D3)	На 4 такта 2 девушки (D1, D2) спиной отходят в верхний угол сцены, исполняя перескок с

		<p>высоким подниманием колена. Далее – л\н открывается на каблук в сторону и возвращается на passe, затем это же движение выполняется с п\н и заканчивается grand battement с шагом на каблук.</p> <p>D3 на переднем плане выполняет дробь.</p>
25-28 такт		<p>D1 и D2 выполняют соскок лицом друг к другу с открыванием ноги в сторону на высоту 90*, шаг-соскок, перескок «козлик», приставной шаг вперед.</p> <p>D3 из стороны в сторону выполняет дорожку с выходом на каблук.</p>
29-32 такт		D1, D2 и D3, выстроившись в линию, выполняют обертас и «ключ».
33- 36 такт	Смена рисунка	Проходка с молоточками
37-44 такт		D1, D2 и D3 grand battement вперед, соскок на переднюю ногу (задняя нога в attitude), rond ногой по воздуху с 2-ным ударом п\п сзади, переступание на каблук в сторону.
45-48 такт		Двойная «веревочка» п\н, л\н, шаг вперед с поворотом на п\п, соскок в плие по 6 поз. (руки на 2 поз.)
49-52 такт	Смена рисунка	D1, D2, повернувшись спиной к зрителю, бегут в центр к D 3, исполняя 2 бега- «молоточек»
53-56 такт		«Припадание» по кругу

57-64 такт	На последний такт на сцене появляется М1	«Дощечка» дробь
65-68 такт	Изменение характера музыки	М1 исполняет присядку и хлопушку, D1, D2 и D3 наступательным движением исполняют п\н дробь вперед по отношению к М1
69-72 такт		D1, D2 и D3 отходят назад, исполняя 2 подбивки – обертас. М1 – хлопушка.
73-76 такт		D1, D2 и D3 продолжают отступать, исполняя перескок с высоким коленом. М1 – наступательными движениями на девушек исполняет хлопушку, «метелку»
77-80 такт		М1 исполняет дробь
81-88 такт		М1 исполняет вращение с прямой ногой вперед, D1, D2, D3 – вращение 2 на каблучках-2 со сгибанием ноги от колена назад.
89-96 такт		М1 танцует с D1: 2 переступания на каблук – шаг с молоточком, поворот по рукой. D2 D3 исполняют «моталочку» с притопом.
97–100 такт	На сцене появляется D4	D1, D3 - 2 соскока на каблук в сторону – шаг – поворот, вращение с ногой вперед. М1 – переход к D2:
101-104 такт	D4 исполняет танцевальную проходку на переднем плане	М1 и D2 совместное соло
105-108 такт		D1 и D3 исполняют дробь. М1 исполняет присядку «Мячик» по отношению к D3. D4 – шаг на каблук по

		диагонали. D2 – позировка.
109-112 такт		M1 садится на колено, D3 оббегает вокруг него. D1 и D2 – поза. D4 – демонстрирует остальным девушкам свою обувь – валенки.
113-120 такт		D4 – убегает, но M1 – догоняет ее. D1, D2 и D3 – отходят спиной назад. Исполняя соскок на каблучок и перескок в повороте, затем топают и машут рукой на неродивого жениха.
120 такт	D1, D2 и D3 покидают сцену.	M1 садит D4 на стул в центре сцены и начинает перед ней красоваться.
121-128 такт		M1 исполняет шаговую дорожку и хлопушку по диагонали, затем вращение и притоп.
129–132 такт		M1 принес D4 новые сапожки
133–136 такт	пауза	
137–144 такт	D4 – обувает новые сапожки.	M1 2 pas de basques – хлопушка, повторение в др. сторону
145–152 такт		D4 выходит на центр: ковырялочка п\н на 90* - шаг притоп, ковырялочка л\н на 90* - шаг притоп. Моталочка с продвижением в сторону – поворот в пару.
153– 156 такт		M1 и D4 танцуют соло в паре: шаг молоточек друг от друга, поворот, расход.
157– 160 такт		Смена рисунка по отношению друг к другу, используя движение шаг-молоточек поворот. –

		позировка на 2 такта.
161–164 такт		D4 pas de bourge на п\п – поворот на каблучке. M1 - pas de bourge на п\п – поворот на каблучке, прыжок.
165–168 такт		Прыжок за руки и поворот M1 опускается на колено D4 садится на колено к M1.

Запись танца.

Рисунок танца приведен в таблице 2.

Обозначения:






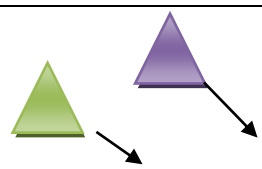

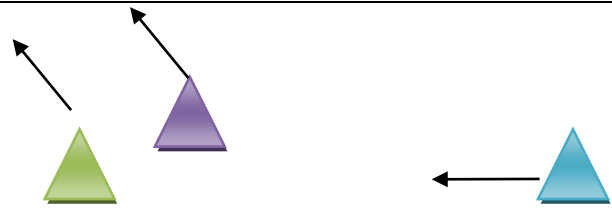
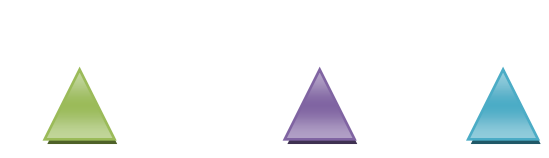


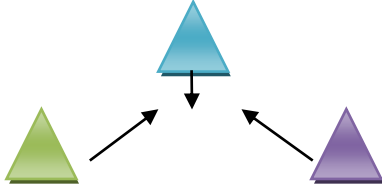
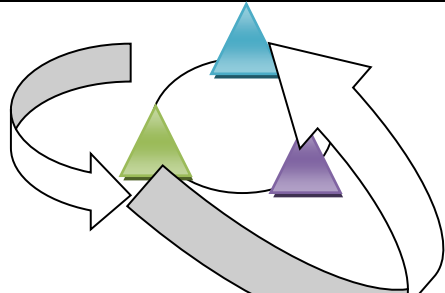
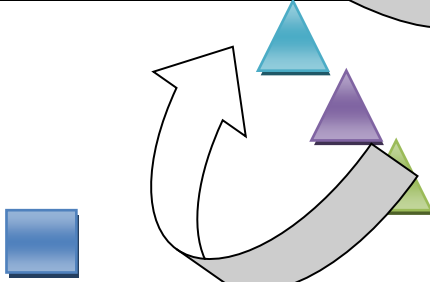
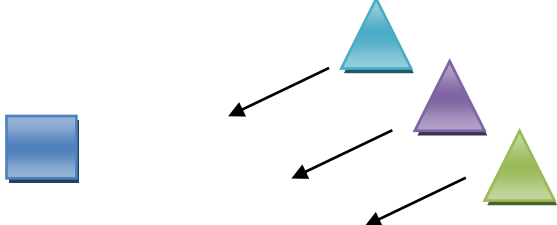
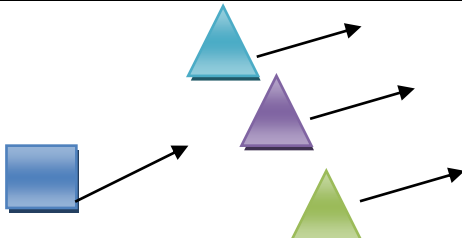
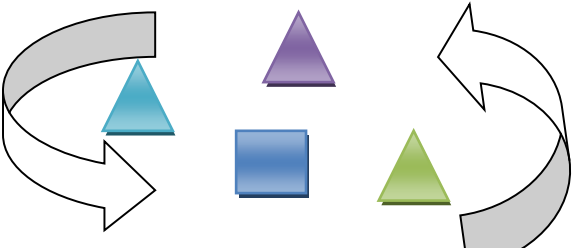
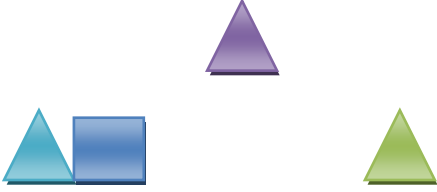
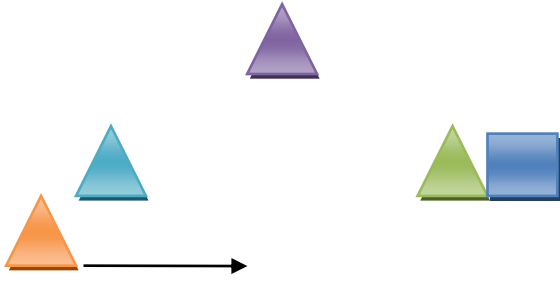
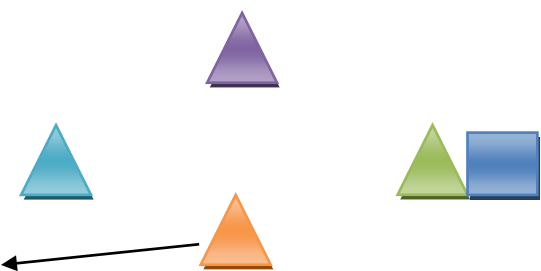
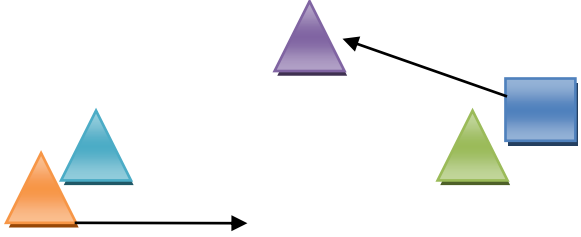
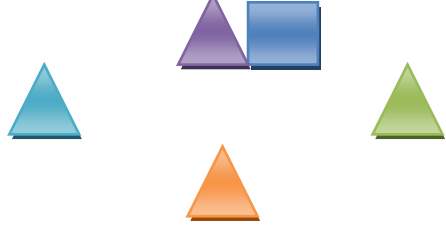
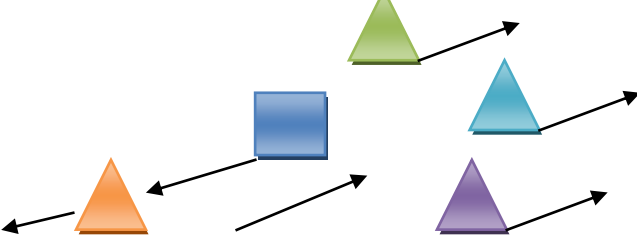
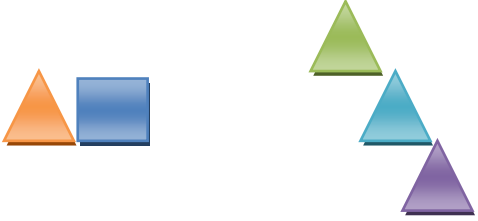
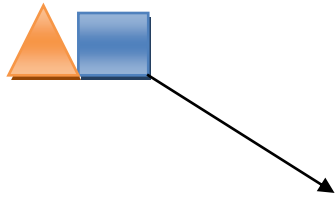
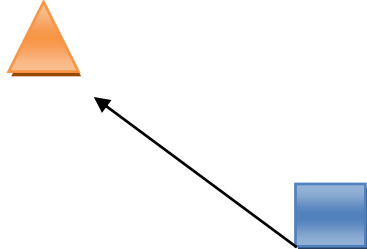
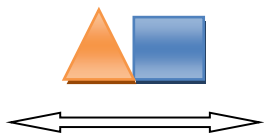

Девушки – D1  D2  D3  D4 
Юноша – M1 

Таблица 2

Рисунок	Описание
	1-4 такт Синхронная связка по диагонали.
	5-16 такт Синхронная связка в линии в нижнем правом углу сцены На последний счет 16 такта появляется третья девушка
	17-24 такт Отходят спиной в верхний угол.
	25-32 такт Девушки выстраиваются в одну линию
	33-40 такт Двигаются по кругу

	<p>41-48 такт Синхронная связка</p>
	<p>49-52 такт Девушки собираются в круг в центре сцены</p>
	<p>53-56 такт Движение по кругу в центре сцены</p>
	<p>57-64 такт «Дощечка» в обратном направлении На последний счёт 64 такта появляется М1.</p>
	<p>65-68 такт Девушки «наступательным» движением подходят к юноше</p>
	<p>69-76 такт Под натиском ухажера, девушки отступают назад в верхний угол сцены</p>
	<p>81-88 такт Девушки двигаются по кругу вокруг ухажера</p>

	<p>89-96 такт М1 и D1 танцуют в паре. D2 и D3 синхронная связка.</p>
	<p>97-100 такт М1 переходит к D2. На сцене появляется D4.</p>
	<p>101-104 такт М1 и D2 танцуют в паре. D1 и D3 синхронная связка. D4 движение вниз по диагонали.</p>
	<p>105-108 такт М1 исполняя присядку переходит к D3. D4 движется по направлению к центру.</p>
	<p>109-112 такт М1 и D3 танцуют в паре. D4 на центре. D1 и D2 замерли в позе.</p>
	<p>113-116 такт D4 – убегает, но М1 – догоняет и возвращает ее. D1, D2 и D3 – отходят спиной назад. Исполняя соскок на каблучок и перескок в повороте.</p>
	<p>116-120 такт D1, D2 и D3 – топают и машут рукой на неродивого жениха.</p>

	<p>120 такт М1 садит D4 на стул в центре сцены и начинает перед ней красоваться.</p> <p>121-128 такт М1 исполняет шаговую дорожку и хлопушку по диагонали, затем вращение и притоп.</p>
	<p>129-136 М1 возвращается на центр сцены.</p>
	<p>137-156 такт</p>
	<p>157-168 такт</p>

2.2. Хореографическая композиция «Девичья плясовая»

Тема данной постановки – Девичьи гуляния.

Название постановки – «Девичья плясовая»

Идея – Озорной девичий пляс.

Сюжет – Девушка грустит, ей совсем не хочется танцевать. Однако другие девушки всячески подбадривают её и не дают ей грустить. Они захватывают её в свой безудержный пляс и затанцовывают её.

Экспозиция – приглушенный свет. Сцена пуста. Звучит медленная мелодия.

Завязка – на сцене появляется девушка-солистка. Она печальна и грустна. Ей совсем не хочется танцевать.

Развитие действия – Появляются 6 подружек, они веселятся, отдыхают, танцуют.

Кульминация – девушки закружили ее в своем танце.

Развязка – совместная плясовая.

Запись танца приведена в таблице 3.

Рисунок танца приведен в таблице 3.

Обозначения:

В танце участвуют 7 девушек:




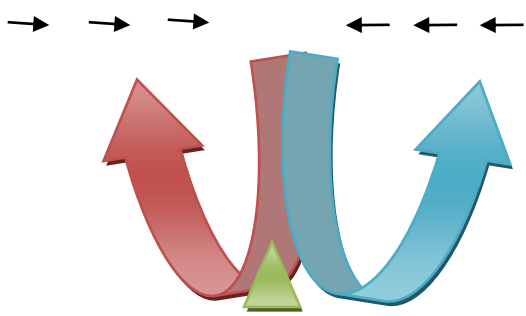
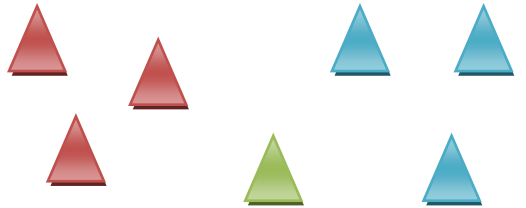

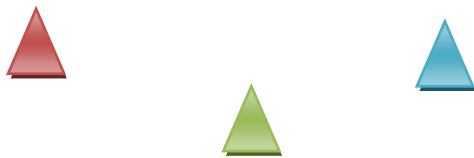
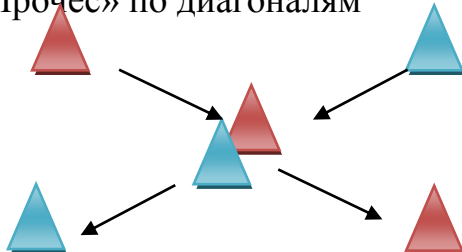
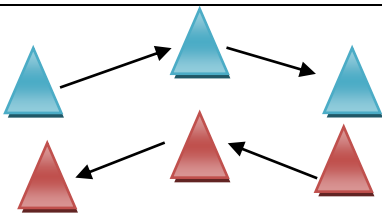
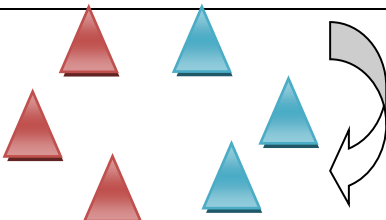
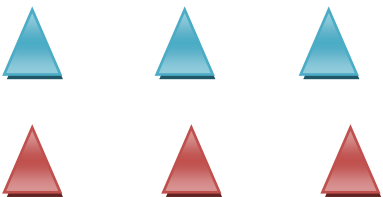
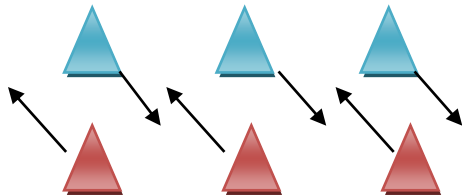
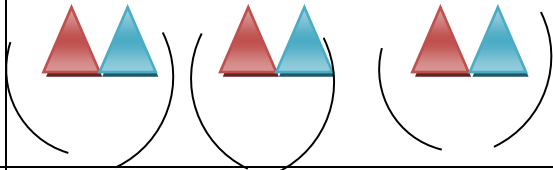



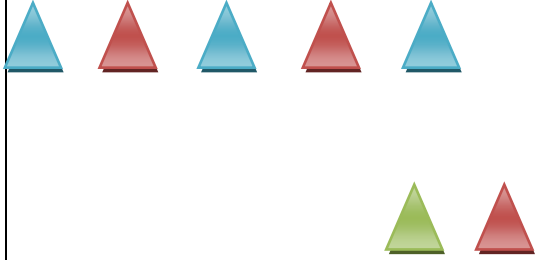
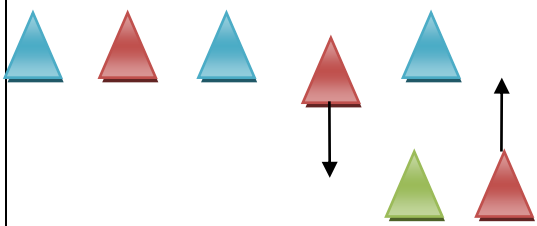
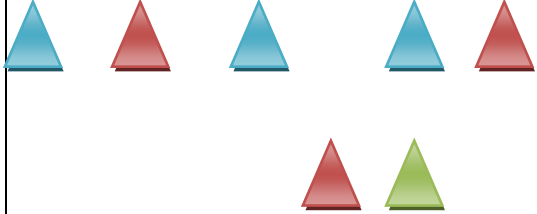
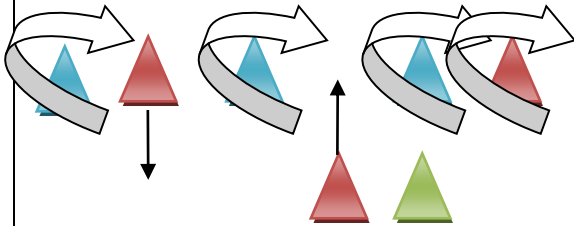
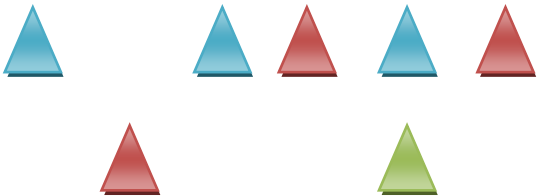
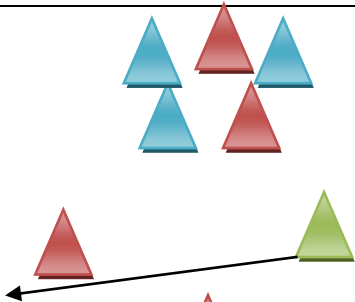
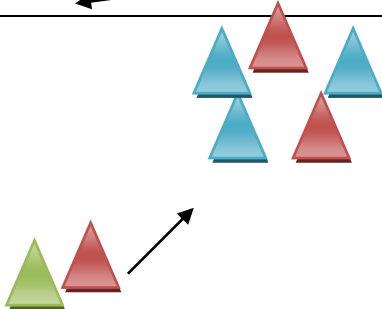
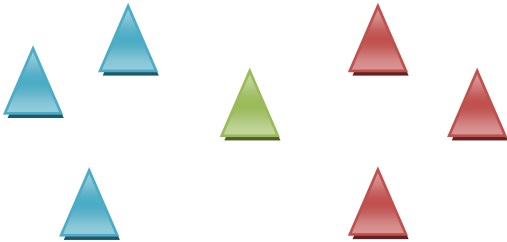
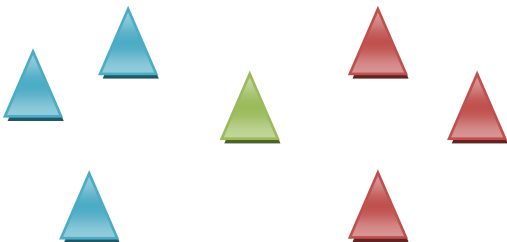
солистка 
 1-я группа девушек 
 2-я группа девушек 
 п\н – правая нога
 л\н – левая нога


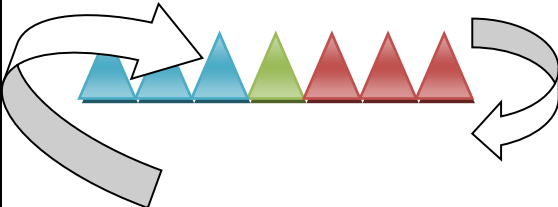
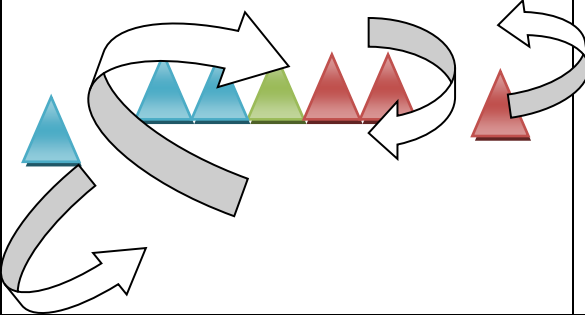
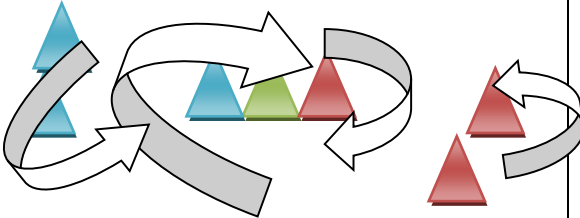
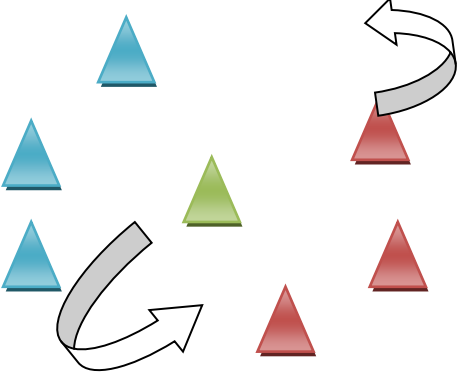
Таблица 3

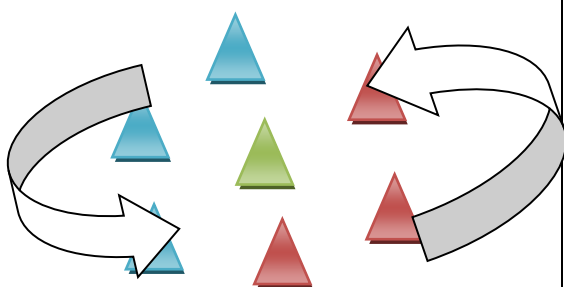
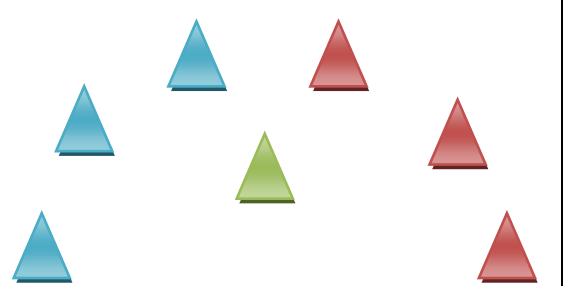
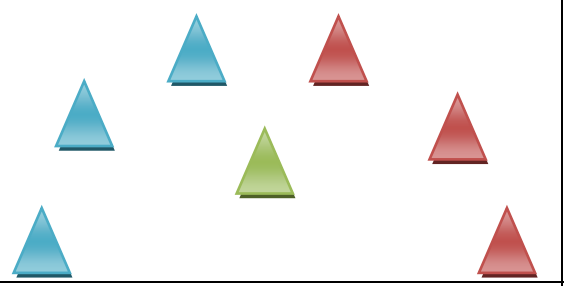
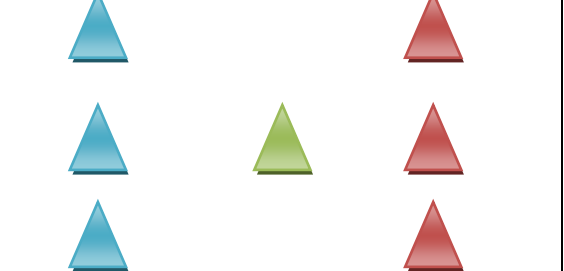
Такты	Примечание, рисунок танца	Лексика
Вступление 8 тактов.	Выход солистки	
1-8 такт		Комбинация: 6 бега с соскоком по 6 поз. – 2 каблучка с passe по прямой позиции, каблучок в сторону – притоп. Комбинация повторяется (вместо притопа, перескок в повороте).
9-12 такт		Девушки выстраиваются в 2 треугольника. Соло первой группы девушек: 3 притопывающих шага л\н, то же п\н, 2 подбивки – preparation – обертас.
13-16 такт		Соло второй группы девушек: дробь, 2 pas de basques, «ковырялочка» на

		90* - шаг с поворотом на каблучках. Первая группа девушек исполняет «гармошку» вокруг себя.
17-20 такт	Рисунок остается неизменным	Уговаривают подруженьку танцевать.
21-24 такт	«Прочёс» по диагоналям 	Танцевальный шаг с носка.
25-28 такт		Разбег «Шторками» на круг. На последний счёт 20 такта – соскок.
29-34 такт		Вращение по кругу.
35-36 такт 37-40 такт		Выстраиваются в 2 линии. Дробь «ключ». Комбинация с дробными и вращательными движениями
41-42 такт		Перестроение в 1 линию

43-44 такт		Соскок – в парах, обход вокруг себя.
45-48 такт		Комбинация в парах: 2 соскока по 6 поз. В разные стороны, каблук с подниманием колена, вращение в парах под руки.
49-50 такт		Переход на вращение под руки к следующей девушке
51-52 такт		Вращение в парах под руки.
53-54 такт		Первое соло. Синхронная комбинация на переднем плане: 2 «моталочки» - «ключ». Остальные девушки исполняют дробь с отходом назад.
55-56 такт		Смена рисунка переход на второе соло.
57-58 такт		Второе соло. Обертасы. Остальные девушки аккомпанируют притопом п\н.

59-60 такт		Все девушки исполняют обход вокруг себя. В этот момент происходит смена рисунка на соло.
61-64 такт		Третье соло – дробное.
65-66 такт		Все девушки собираются в круг, договариваются о чем-то.
67 такт		Одна из девушек тянет солистку в центр в танец.
68 такт		Перестроение в рисунок.
69-74 такт		69 такт: 2 pas de basques, на 1 счет 70 такта - акцент на солистку. 71 такт: 2 вращения, на 1 счет 72 такта - акцент на солистку. 73 такт: 2-ная дробь п\н и л\н, на 1 счет 74 такта - акцент на солистку.

75-76 такт		Перестроение на «дощечку».
77-78 такт		«Дощечка». 2 шага на каблук п\н, л\н – дробь.
79-80 такт		2 крайние девушки отсоединяются от «дощечки» и начинают двигаться в другую сторону, исполняя бег. Остальные продолжают двигаться в данном рисунке.
81-82 такт		Вновь крайние девушки отсоединяются от «дощечки» и присоединяются к тем, что исполняют бег в противоположном направлении. Остальные продолжают двигаться в данном рисунке.
83-84 такт		Вновь крайние девушки отсоединяются от «дощечки» и присоединяются к тем, что исполняют бег в противоположном направлении, окружая солистку, которая одна остаётся в центре круга.

85-86 такт		Продолжается движение по кругу.
87-88 такт		Смена рисунка. Перестроение на полукруг.
89-91 такт		89-90 такт - Вращение на месте с подъёмом ноги в колене. 91 такт - обертасы
92 такт		Финальное перестроение. Поза. Финал.

Практическая постановочная работа в жанре народно-сценического танца осуществлена в двух танцевальных композициях: «Обновка», «Девичья плясовая».

Практическая работа над постановкой номеров начиналась с разъяснений, которые помогли исполнителям понять содержание танца, выяснить характеры действующих лиц, образы и т. д.

Важным моментом при работе над народно-сценическим танцем является композиционное построение, отдельные фигуры, рисунки, точность и выразительность движений, так как именно эти составляющие являются средствами раскрытия содержания народного танца.

Проведенная работа показала, что постановочная работа должна осуществляться основываясь на индивидуальном подходе при групповой форме организации, с учётом возрастных и технических характеристик исполнителей.

Данные хореографические композиции строились по законам драматургии и имеют экспозицию, завязку, ступени перед кульминацией (развитие действия), кульминацию и развязку.

Также в танцевальных композициях использованы разнообразные формы организации танцующих: соло, парная, мелкогрупповая, массовая.

Танцевальная лексика в жанре народного танца подобрана в соответствии с техническими и возрастными особенностями исполнителей.

Комбинации выстроены таким образом, чтобы одно движение плавно и логично переходило в другое, представляя собой единое целое, единую логически развивающуюся фразу, танцевальное предложение.

При сочинении хореографического текста учитывалась логическая связь развития движений и композиционного рисунка.

Как постановщик, в своих танцевальных композициях я использовала разнообразные танцевальные рисунки. Использовался принцип контраста в построении рисунка танца, выделяются основной рисунок и вспомогательные перестроения.

- (линия, круг, диагональ, треугольное построение, колонна, полукруг)

- и перестроения из одного рисунка в другой: «разбег шторками», «шен», «прочес».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе исследовательской работы была изучена и проанализирована научная и учебная литература по хореографии, выявлена специфика постановочной работы над народно-сценическим танцем.

В работе достигнута цель исследования - путём теоретического и практического исследования выявить специфику постановки хореографических композиций в жанре народно-сценического танца.

Последовательно выполнены исследовательские задачи.

В I главе рассматриваются «Теоретические основы постановки хореографических композиций в жанре народно-сценического танца». Дается характеристика народно-сценического танца, рассматриваются особенности постановочной работы, способы и специфика постановки хореографических композиций в жанре народно-сценического танца.

На основании теоретического исследования можно сделать следующие выводы:

1. Постановочная работа в жанре народно-сценической хореографии – сложный, многоступенчатый процесс, который имеет свои специфические особенности.

К основным особенностям постановочной работы в жанре народно-сценического танца мы отнесли: учет возрастных и технических особенностей исполнителей, знание традиций и особенностей народного танца, грамотную поэтапную организацию постановочного процесса.

2. Основные ресурсы хореографа-постановщика народно-сценической хореографии – фантазия и фольклор.

В процессе создания современных хореографических произведений в жанре народно-сценического танца на основе фольклора у постановщика может возникнуть много проблем, среди которых наиболее частая и

сложная это - установление меры обработки фольклора, сохранения его обаяния и самобытности при переносе на сцену.

В каждой новой постановке постановщику необходимо стремиться найти такое оригинальное решение будущего танца, чтобы в преодолении исполнительских и технических трудностей участники коллектива в своей творческой деятельности получали бы большую сумму эстетических впечатлений и переживаний.

Сохранение богатств и традиций танцевального искусства, органичное включение новых постановок в современную хореографическую культуру является важнейшей практической и теоретической задачей для всех работающих в этой сфере педагогов, хореографов, балетмейстеров.

Постановочная работа в коллективе народного танца вопрос особенно значимый, так как к постановщику и руководителю предъявляются особые требования сохранения и пропаганды, поиска новых идей и путей приобщения детей к национальной культуре, формирование соответствующего уровня общей культуры, эстетического развития участников коллектива.

Во II главе рассматривается технология создания хореографических композиций в жанре народно-сценического танца «Обновка», «Девичья плясовая».

Практическая работа над постановкой номеров начиналась с разъяснений, которые помогли исполнителям понять содержание танца, выяснить характеры действующих лиц, образы и т. д.

Важным моментом при работе над народно-сценическим танцем является композиционное построение, отдельные фигуры, рисунки, точность и выразительность движений, так как именно эти составляющие являются средствами раскрытия содержания народного танца.

Проведенная работа показала, что постановочная работа должна осуществляться основываясь на индивидуальном подходе при групповой

форме организации, с учётом возрастных и технических характеристик исполнителей.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Асабин А.М. Методика педагогического руководства художественно - творческим коллективом: Учеб. пособие/ ЧГАКИ.- Челябинск, 2004.
2. Барышникова Т. Основы хореографии. М.:ВЛАДОС, 2001., 272 с.
3. Богданов, Г.Ф. Сказ о русском традиционном хореографическом фольклоре [Текст] / Г.Ф. Богданов., М.: Я вхожу в мир искусств, 2012., 160 с., ил., нот.
4. Богданов Г.Ф. Занять свою нишу // Оптимизация профессионального образования в области культуры и искусства: актуальные задачи и опыт их решения. Материалы X Всероссийской (с международным участием) научно-методической конференции 19 апреля 2010 года. Барнаул: изд. АлГАКИ, 2010.
5. Богданов Г.Ф. Актуальные проблемы профессиональной подготовки руководителей любительских хореографических коллективов // Культура образования и образование в сфере культуры: Сборник статей. М., 2012.
6. Богданов Г.Ф. Вернуть на собственные рельсы... // Народное творчество, № 1, 2009.
7. Богданов Г.Ф. Профессионализация танцевального любительства: причины и следствия // Методическое пособие "Работа над музыкально-танцевальной формой хореографического произведения". М.: ВЦХТ ("Я вхожу в мир искусств"), 2011.
8. Борзов А.А. Народно-сценический танец (методические рекомендации и применение программ для детей хореографических коллективов), М., 1985-48с.
9. Богуславская А. Народно-сценический танец т2, М.: «МГАХ», 2009
10. Выготский Л. С. Педагогическая психология, М.: АСТ, Астрель, ЛЮКС, 2005.

11. Выготский Л.С. Психология искусства / Анализ эстетической реакции. 5-е изд., М.: Лабиринт, 2004.
12. Громов Ю.И. Работа педагога-балетмейстера в детском хореографическом коллективе // Основы подготовки специалистов-хореографов / Хореографическая педагогика: учебное пособие. СПб.: СПбГУП, 2006.
13. Голейзовский К. Образы русской народной хореографии / К. Голейзовский, М.: Искусство, 1964. – 326 с.
14. Гусев Г.П. Методика преподавания народного танца: Упражнения у станка: Учеб. пособие для вузов искусств и культуры, М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003, 208с.: ил.: ноты.
15. Дубских Т.М. Народно – сценический танец как особый вид социокультурной деятельности, М.: Просвещение, 186с.
16. Зацепина К., Климов А., Рихтер К. Народно-сценический танец. Ч. 1-я. Учебно-методическое пособие для средних специальных и высших учебных заведений искусств и культуры, М.: Искусство, 1976.
17. Захаров Р. Искусство балетмейстера, М.: Искусство, 1954.
18. Захаров Р. Сочинение танца: Страницы педагогического опыта, М.: Искусство, 1983, 224 с.
19. Захаров Р.В. Записки балетмейстера, М.: Искусство, 1999, 390 с.
20. Заикин, Н.И. Областные особенности русского народного танца: учеб. пособие. Ч. 2 / Н.И. Заикин, Н.А. Заикина, Орёл: ОГИИК, 2004, 688 с.
21. Заикин Н.И. Костюм и сценическое оформление танца: учеб. пособие / Н.И. Заикин. – 2-изд., Орёл: ОГИИК, 2012, 84 с.
22. Зацепина К., Климов А., Рихтер К. Народно-сценический танец. Ч. 1-я. Учебно-методическое пособие для средних специальных и высших учебных заведений искусств и культуры, М.: Искусство, 1976.
23. Ивлева Л.Д. Руководство воспитательным процессом в самодеятельном хореографическом коллективе, Челябинск: ЧГАКИ. 2002.
24. Моисеев, И.А. Я вспоминаю... Гастроль длиною в жизнь [Текст] /

И.А. Моисеев. – 2-е изд., испр. и доп., М.: Согласие, 2002, 224 с., ил.

25. Панферов В.И. Основы композиции танца: экспериментальный учебник для студентов вузов, колледжей и училищ культуры и искусства/ ЧГАКИ. Челябинск, 2001, 120с.

26. Славянский обрядовый танец [Электронный ресурс] / Режим доступа: http://rodonews.ru/news_1283697397.html

27. Соколов А.А. Проблема изучения танцевального фольклора // Методы изучения фольклора. Л., 1983. Вып. 7.

28. Смирнов И.В. Искусство балетмейстера: Учебное пособие для студентов культ.-просвет. фак. вузов культуры и искусств, М.: Просвещение, 1986, 192 с.

29. Тарасова Н.Б. Теория и методика преподавания народно-сценического танца: учеб. пособие / Н.Б. Тарасова, СПб.: ИГПУ, 1996, 264 с.

30. Телегин А.А. Народно-сценический танец и методика его преподавания: учеб. пособие для студентов высших учебных заведений культуры и искусств/ А.А. Телегин, Самара, 2005, 229 с.

31. Телегина Л.А. Народно-сценический танец: учеб.-метод. пособие / Л.А. Телегина, Самара: Изд-во СамГПУ, 2000, 96 с.

32. Ткаченко Т. Народный танец, М.: Искусство, 1975.

33. Ткаченко Т. Работа с танцевальным коллективом, М.: Искусство, 1969.

34. Уральская В.И. Природа танца / В.И. Уральская, М.: Совет. Россия, 1981.

35. Уральская В.И. Рождение танца / В.И. Уральская, М.: Совет. Россия, 1982, 144 с.

36. Уральская В.И., Соколовский Ю.В. Народная хореография, М.: Искусство, 1987.

37. Устинова Т. Избранные русские народные танцы / Т. Устинова, М., 1996. – 478 с.

38. Устинова Т. Русский народный танец, М.: Искусство, 1976.

39. Устинова, Т. Фольклорные танцы Тверской земли [Текст] / Т. Устинова, Тверь: Алексей Ушаков и К, 2002, 160 с., ил.
40. Фоменко И.М. Основы народно-сценического танца, М., 2002, 270 с.
41. Фокина Е.Н. Хореографическое искусство как составляющая мировой культуры //Актуальные проблемы преподавания мировой культуры и глобализация образовательных процессов. Материалы научно-практической видеоконференции. Тюмень: Изд-во ТюмГУ, 2002.
42. Фомин А.С. Понятие "танец" и его структура // Народный танец: Проблемы изучения, СПб., 1991.
43. Фольклор. Жанры фольклора [Электронный ресурс] / Режим доступа:<http://dist-tutor.info/mod/book/view.php?id=41595>[HYPERLINK](#)
44. Хореография как фактор развития творчества детей: Из опыта работы Г.В. Олейниковой, Биробиджан, 2007, 16 с.
45. Чурко Ю.М. Линия, уходящая в бесконечность: Субъективные заметки о современной хореографии, Мн.: Полымя, 1999, 244 с.
46. <http://megaobuchalka.ru/6/29422.html>/Народный танец
47. <https://infourok.ru/urok-narodnogo-tancarussskiy-tanec-i-ego-scenicheskaya-interpretaciya-1600991.html> -Понятие русского народного танца и его сценическая интерпретация
48. <http://studbooks.net/544081/kulturologiya/> История возникновения народно-сценического танца как отдельного вида сценического искусства
49. <http://www.pereplyas.ru/events/2337/> Основные принципы обработки танцевального фольклора
50. [http://wikipedia.ru/народный танец](http://wikipedia.ru/народный_танец)
51. <http://slovari.yandex.ru>
52. <http://ruspravda.info/Horovod-hozhdenie-za-solntsem-2714.html>
53. <http://knowledge.allbest.ru/> Руководство воспитательным процессом в образовательном учреждении
54. <http://lib.rus.ec/> Введение в педагогическую деятельность
55. <http://www.iwep.ru/ru/journal/contents/journal/2012/132CH1.pdf>./Мир

науки, культуры, образования. Научный журнал №1 (32) Февраль 2012. - 199с.

56. <http://diplomba.ru/work/88848#1>\Культурология. Материалы курсовой работы Ансамбли народного танца

57. <http://www.bestreferat.ru/referat-188282.html>/Народный танец как фактор сохранения традиций

58. http://knowledge.allbest.ru/culture/3c0b65625a2bd78a5c43a88421306d27_0.html/народно-сценический танец